PINACOTECA DE LOS GENIOS

83

Portinari

EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T. E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia; año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay; año 1964, para las versiones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemalá, Nº 1.659. Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 851.938.

Francisco del Cossa

Monografía por VINCENZA SCASSELLATI-RICCARDI

Traducción por ÁNGEL SÁNCHEZ GIJÓN

El juicio del siglo XX, por ERNESTO B. RODRÍGUEZ

PINACOTECA DE LOS GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

EDITORIAL CODEX S.A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

VINCENZA SCASSELLATI-RICCARDI

Francisco del Cossa

Francisco del Cossa nació, hacia 1436, en una familia de albañiles radicada desde hacía tiempo en Ferrara: su padre, Cristoforo, como su abuelo Giovanni, se dedicaba a obras de fortificación, y hay documentos acerca de los trabajos de un tal Antonio del Cossa, tal vez pariente suyo, en los palacios estenses y en la villa de Belfiore.

No se sabe nada de su juventud, si se excluye la referencia a un contrato estipulado por su padre, el 11 de septiembre de 1456, en el que se comprometía a hacerle pintar tres medias figuras "de piedad", en torno al altar mayor de la Catedral ferraresa. Pero no hay duda de que debieron de ser años de mucho estudio, según lo que él mismo manifestó, y de investigación orientada hacia cierto experimentalismo; años transcurridos un poco al margen y, sin embargo, muy atentos a las innovaciones artísticas de Ferrara.

En 1462, se encuentra en Bolonia, adonde volverá en distintas ocasiones, y allí permanecerá —aunque no sin interrupciones— hasta 1468. En Bolonia será el padrino de un hijo de Bartolomeo Garganelli, de la familia de los protectores de la famosa capilla cuya decoración será el último trabajo del artista, interrumpido por la muerte. Queda de su primera estada en Bolonia el cartón para la vidriera de San Juan del Monte, que representa a la Virgen entronizada con dos ángeles, fechado en 1467.

Vuelto a su patria, entre 1468 y 1469, emprende la decoración del Palacio Schifanoia: ya el 25 de mayo ha terminado tres paneles al fresco sobre la pared oriental de la sala. En esta fecha firma una súplica dirigida al duque Borso, en la que se lamenta de haber sido tratado, a pesar de ser un artista de algún renombre, igual que "el más triste aprendiz de Ferrara" y solicita un estipendio más equitativo. Habiendo recibido una respuesta negativa del duque, que lo invitaba a conformarse con los diez boloñeses recibidos, abandona Ferrara para establecerse en Bolonia.

Aquí firma el fresco de la Iglesia del Baraccano, restauración y ampliación de una milagrosa imagen de la Virgen (atribuida a Lippo di Dalmasio) que en otro tiempo se encontraba en las murallas de la ciudad; la fecha de 1472 se encuentra en los libros de cuentas de la Hermandad. En 1473, proporciona Cossa al incrustador Agostino de' Marchi los dibujos para las dos taraceas con los santos Petronio y Ambrosio, del coro de San Petronio; y ya debía de haber terminado la obra del gran políptico Griffoni, si en la fecha del 19 de julio se pagaba al mismo de' Marchi lo estipulado "quam fecit circa tabulam altaris Floriani de Grifonibus". En 1474 pinta para Alberto de' Cattanei y Antonio degli Amorini el retablo firmado del Foro de los Mercaderes (actualmente en la Pinacoteca de Bolonia) con la Virgen en el trono entre San Petronio y San Juan. *Esta es la última pintura fechada del maestro, que al poco tiempo debía comenzar los trabajos de la capilla Garganelli de San Pedro. Cuando la muerte lo sorprendió, estaba realizando (según el testimonio de Salimbeni) la decoración de la bóveda en la que había pintado figuras de Doctores, Evangelistas y Profetas con "magistrales lejanías y escorzos": esta obra, terminada por Ercole Roberti se perdió, desgraciadamente, en la restauración de la iglesia realizada en el siglo XVII.*

Cossa fue víctima de la peste que azotó a Bolonia entre 1477 y 1478, como se deduce de la correspondencia mantenida entre Angelo Michele Salimbeni y Sebastiano Aldrovandi, refugiados en el campo para escapar al flagelo, en la que se deplora la muerte de tan grande artista. Según Filippini, la fecha más probable sería 1478, pues en este año la epidemia alcanzó su mayor crudeza. De dos epigramas conmemorativos, atribuidos al jurisconsulto Ludovico Bolognini y publicados por Adolfo Venturi, se deduce que Cossa vivió cuarenta y dos años: un dato fundamental para conocer la fecha de su nacimiento.

Humores terrestres y feliz fábula "cortesana"

La obra de Cossa, después del largo olvido que el artista sufrió, incluso por parte de los autores ferrareses, a partir de Baruffaldi, quien, no teniendo materia para escribir su "vida", lo menciona de pasada entre los pintores del siglo XIV, ha sido aclarada críticamente por los estudios más recientes. Especial importancia tienen ya para el esclarecimiento de su biografía las investigaciones que Adolfo Venturi llevó a cabo en las últimas décadas del siglo pasado, a las que pronto se añadieron los preciosos descubrimientos documentales de los estudiosos locales, en un clima de nuevo fervor, mientras Berenson hallaba en Ferrara fascinantes sugestiones para su poética formalista. Pero la apertura decisiva a la inteligencia del pintor en el conjunto de la cultura ferraresa se debe a Roberto Longhi, que en la "Officina ferrarese" de 1934 y en los sucesivos "Ampliamenti" fue identificando sus líneas principales y reconstruyendo su catálogo con aguda filología. A continuación, Ortolani (1941) hará buen uso de las aportaciones de Longhi, ofreciendo en páginas sugestivas una completa y sutil puesta a punto de la obra de los tres grandes pintores ferrareses: Cosmè Tura, Cossa y Ercole Roberti.

A medida que avanzaban las investigaciones, se aclaraba, en particular, la laguna de la actividad juvenil del maestro, entre 1456 y 1469 (época en que comienza los frescos estenses) sobre los que faltaban noticias ciertas. La primera aportación en este sentido se debe a Zucchini, cuando, en 1917, pudo probar que la vidriera con la *Virgen y ángeles* de San Juan en Monte, de Bolonia (reconocida comúnmente como procedente de un cartón de Cossa, pero relacionada con sus temples de 1474), estuvo, en otro tiempo, unida al fragmento con el águila (actualmente se encuentra en poder de los condes de Schio, en Longare), que está fechado por los vidrieros Cabrini en 1467.

Se llegaba así a un fundamento seguro para el conocimiento del lenguaje del pintor antes de su regreso a Ferrara, expresado en modos de plástica evidencia, desde las nubes solidificadas hasta las láminas cortantes de los pliegues del manto de la Virgen dentro del nicho del trono, de duro estilo, propio de Mantegna. Posiblemente muy próximas a esta obra son las dos vidrieras que, en otro tiempo, adornaban la fachada del mismo templo boloñés, situadas por Ortolani en años anteriores. También recuerda mucho a Squarcione la vidriera conservada en el Museo del Castillo de Berlín, en que la Virgen está firmemente sentada sobre el amplio escaño marmóreo con los pesados candelabros; de una tierna gracia es la Virgen, her-

2

1 - Ángel (detalle de la Virgen en el trono) - Bolonia, iglesia del Baraccano.

2 - Virgen con el Niño - París, Museo Jacquemart-André.

3 - Retrato de hombre . Bennebrock, Colección van Pannwitz.

mana de las muchachas pintadas en el Palacio Schifanoia y parecida a las Vírgenes de Lippi, en el azul del "tondo" del Museo Jacquemart-André de París (ilustr. Nº 2 en blanco y negro), cuya sintaxis apretada como la de Gerolamo di Giovanni se orienta también hacia Padua.

El estilo de los cartones para las vidrieras se vuelve a encontrar, pero más adornado, tal vez por el acercamiento al gusto sutil de la corte de los Este, en vísperas de la áulica empresa de decoración del Palacio Schifanoia, en la *Virgen* de la colección Kress, actualmente en Washington (lám. I), modelada con lúcido relieve sobre el fondo de un paisaje en el que la áspera geología paduana se afina hasta casi reflejar el cosmos lenticular de los miniaturistas del duque Borso.

Roberto Longhi atribuyó a un momento anterior, en torno a 1460, dos obras que, situadas distintamente por la crítica en el ambiente de Squarcione, le parecieron corresponder a la poderosa personalidad del joven Cossa: se trata de la *Piedad* del mismo Museo Jacquemart-André de París, y de la *Santa Justina* de la colección Kress. En ambas, la escueta técnica del temple no quita nada al vigor escultórico de las formas, labradas con un naturalismo que alcanza el máximo de agudeza en el monje benedictino retratado contra una resquebrajadura rocosa, a los pies de la Santa, firme como una torre, y en el San Francisco terroso, recogido en adoración en la alta soledad de un páramo calcinado, donde el grupo divino tiene la misma concentrada potencia dolorosa que una terracota de Niccolò dell'Arca. Datos iconográficos y el clima cultural han sugerido a Longhi que el cuadro de Santa Justina fuese pintado para Padua. Por tanto, sobre la huella de este exiguo "curriculum", podrán investigarse las vías a través de las cuales Cossa se hizo pintor, descubriendo inmediatamente los signos de una vocación poética rigurosa y esquiva que nos es confirmada también por lo poco que conocemos de su vida.

Por lo dicho hasta ahora, será lícito suponer que en el cultivado invernáculo estense —donde aún no se habían desvanecido los últimos perfumes de las fábulas de Pisanello, y la dulce lección de Jacopo Bellini podía fructificar todavía en el arco iris de los miniaturistas de corte, junto a los vocablos más capciosos de los decoradores "sforzescos"— la naturaleza huraña del artista no encontró fácil fortuna (si se excluye el paréntesis de Schifanoia que, por otra parte, le causó profundas amarguras). Así, con toda probabilidad, el maestro debió de permanecer, durante mucho tiempo, ajeno a la gran producción de obras que tenía lugar en Ferrara bajo la égida de los Este. Difícilmente lo encontraremos, no siendo convincente la atribución a su nombre del *Otoño* de Berlín, en aquel selecto estudio de Belfiore en que,

entre lo viejo y lo nuevo, y animada por el fresco aliento de Piero della Francesca, crecía la decoración de Angelo Maccagnino y de Pannonio y, tal vez, del todavía mítico Galasso, a los que daba más de un ejemplo de objetiva verdad y sabiduría técnica el magisterio de Roger de la Pasture, huésped de honor del marqués Lionello en 1449; un equipo al que pronto se uniría el joven Tura, fundador indiscutible de una escuela artística, después de sus viajes de estudio por el Véneto, y que pronto se adaptó, de buen grado, al papel de pintor de corte. Así, pues, si los primeros años de Cossa, como se ha creído, se desarrollaron apartados en un ambiente cultural no del todo conveniente, una influencia distinta debió de ejercer sobre él la que era ya capital indiscutible del arte en el norte de Italia, meta obligada de toda una generación de pintores que, habiéndose vuelto a formar en aquella gran escuela del Renacimiento septentrional, difundiría muy pronto su lenguaje por toda la península. Nos referimos a Padua, donde "soñando a la sombra del altar crisocuproelefantino de Donatello" (Longhi), mientras crecía sobre los muros de los Agustinos la obra del joven "corifeo" Mantegna, ya antes que él se habían formado en una nueva actitud mental Bono da Ferrara y el genio implacable de Tura. De este contacto directo con la gran fábrica paduana, "escuela de escultores en pintura", como observa Ortolani, contacto inevitable en aquellos años para un artista inquieto y experimental, Francisco del Cossa debía derivar la sustancia primaria de su poético imaginar en formas de plástico naturalismo; lo que constituye una variante de lenguaje que, por sí solo, iba plasmando en aquel ambiente.

Pero muy pronto, mientras en Ferrara el astro de Cosmè Tura brillaba en todo su esplendor y no dejaba, ciertamente, de fascinarlo, Cossa encontró en la Bolonia de los Bentivoglio, apenas reformada por la ruda lucidez de Marco Zoppo (una de las más fuertes creaciones de Squarcione), el clima adecuado a su dolorosa moralidad, hasta el punto de que hizo de esa ciudad su definitiva patria de elección.

Sin embargo, la prometedora atracción estense debía terminar venciendo el huraño aislamiento del artista, ofreciéndole el reconocimiento por un largo y difícil aprendizaje; Cossa se plegaba de buen grado a las gracias señoriales, al aceptar, en su floreciente madurez, el encargo que lo pondría a la cabeza de la anónima formación de los aprendices ferrareses en la espléndida delicia del Palacio Schifanoia. (La intervención de Tura, tal vez porque estaba entregado a pintar al óleo la capilla de Belriguardo, no debió ir más allá de la concepción de algunas escenas o la preparación de cartones para alguna composición aislada; la intervención del joven Ercole Roberti tampoco podía ser determinante.) Mientras el primer renacimiento humanista, que había recibido en Ferrara el sello del ilustrado Lionello de Este, se

3

dirige a su ocaso, los nuevos ideales del sabio y bonachón duque Borso, "litterarum latinarum imperitus" ("inexperto en letras latinas"), encuentran su más libre expresión en la fábula cortés de Schifanoia, en la que parece campear el mismo encanto de la poesía goliarda. En este luminoso momento de la fantasía, el artista penetra, por última vez, la soñada perfección de un estilo de vida, la felicidad irrecuperable —a no ser en el sentimiento nostálgico— de un estilo selectísimo de etiqueta mundana, de elegancias señoriales, de inocéntes voluptuosidades narradas por las novelas del ciclo de Artús (apreciadísimas por Borso y su corte) y las cantatas de los trovadores de Provenza. Así se cumplía, bajo el signo propicio de las constelaciones zodiacales, la espléndida celebración estense a la que daba materia contingente la sabiduría astrológica de Pellegrino Prisciani, profesor e historiador de Palacio, y sugestiones más amplias el rico repertorio en el que habían florecido ya las figuraciones de los "Meses" en el castillo de Trento y en las páginas de los libros de horas franceses y, por último, el alarde mundano de Mantegna, cortesano en Mantua.

En los tres compartimientos dedicados a los meses de marzo (láminas II y III), abril (IV, V, VI, VII y VIII) y mayo (este último en colaboración y mutilado en su zona inferior), entre trabajos y días se desarrolla la levísima fábula en la que, a pesar de

todo, aguijonea —entre setos de rosas y aguas encrespadas por dulces céfiros— el realismo de Cossa, para el que el aire enrarecido de los "Jardines de Amor" y la abigarrada apariencia de un mundo de mariposas se tiñe de un sentimiento de terrestre animalidad. Las selectas reuniones, los juegos galantes, los ocios señoriales, todo es mirado con una aguda curiosidad, para obtener una vivacísima página de vida y de costumbres y más de un retrato de sutil verdad, mientras cada cosa, bañada por una luz límpida como la de Piero della Francesca, tiene el nítido relieve del cristal. Sobre los tersos cielos se destacan las menudas arquitecturas de castillos, torres, agujas y villas, las rocas agudas, los fabulosos precipicios (inspirados en el cosmos de los miniaturistas), y las vastas campiñas se abren reverdecidas por una eterna primavera; con espectacular claridad están dispuestos los blancos unicornios y los cisnes que arrastran los carros triunfales y toda la variada fauna de los cotos ducales, sacada de los cuadernos de notas de los más expertos animalistas "internacionales"; los grupos señoriales, de inquieta elegancia, se ordenan en tranquilas disposiciones que conservan aún la serena lección de Piero della Francesca.

Pero el sueño cortesano iba a durar muy poco: Cossa, desilusionado por el humillante trato que Borso le dispensó, toma el camino de la hospitalaria Bolonia, tal vez en la primavera de 1470. Aquí, aun antes de firmar la restauración de la *Virgen de Baraccano*, empezó, con toda seguridad, el retablo para la iglesia de la Observancia (actualmente, en la Galería de Dresde - lám. X-XI), en el que parece realizar, en la difícil conjunción del rico repertorio arquitectónico albertiano resuelto en la abigarrada apariencia de la piedra dura, el afán de un clasicismo románticamente soñado. Dentro del amplio marco de las poderosas arcadas, en un espacio que, recordando las intuiciones del maestro de Borgo San Sepolcro, se dilata hasta el observador, cada cosa, como grabada con la punta sutil del diamante, se destaca con intacta nitidez: tanto los preciosos relieves del atril marmóreo junto al inmóvil volumen de la Virgen, como el disco que gira sobre la esférica cabeza del ángel, en el acto de trazar en el aire claro el ademán de la Anunciación. Un humor de carácter rústico y petulante se manifiesta claramente en el rigodón bucólico de la predela.

Poco después iniciaba Cossa otra obra de gran importancia: el altar encargado por los Griffoni para la capilla de su patrocinio en la gran iglesia de San Petronio. El políptico, dispersado *ab antiquo*, recobró su unidad original, gracias a la filología de Longhi, por la que al compartimiento central que representa a *San Vicente Ferrer* (Londres, Galería Nacional - lám. IX), a los dos laterales con *San Juan Bautista y San Pedro* (Milán, Brera) y a la predela de la Pinacoteca Vaticana (con una ulterior intervención de Ercole Roberti), habría que añadir, idealmente, como suprema coronación, el "tondo" de la *Crucifixión* (Washington, Galería Nacional), antes atribuido por algunos a Andrea del Castagno, y las dos tablas que representan a *San Florián* (lám. XII), y *Santa Lucía* (lám. XIII), de la misma Galería. Para que la reconstrucción sea completa —los dos "tondos" con *El Arcángel Gabriel* (lám. XIV) y la *Virgen* (lám. XV), de la colección Cagnola, colocados sobre las pilastras exteriores—, sólo falta un santito que habría que añadir, en la pilastra de la derecha, a los otros ya encontrados, que son, en gran parte, realizaciones de Ercole Roberti. Se trata, pues, de un imponente conjunto que recuerda la estructura de los polípticos contemporáneos venecianos y que debió encontrar digna colocación en el noble marco tallado por Marchi.

El ritmo amplio y apretado, así como la implacable tensión de la línea, mantienen a Cossa en el más difícil equilibrio de su estilo ferrarés, mientras el color asume el esplendor de los esmaltes y la solidez incorruptible de las piedras preciosas.

Florecen, lejanos, los paisajes inhabitables de sus sueños juveniles, detrás de los santos envueltos en los pliegues retorcidos de los mantos, con sus graves actitudes contra las fuertes pilastras adornadas con guirnaldas de corales y cristal, antiguos recursos de Tura. En el registro superior, el fondo de oro sustituye al lapislázuli intacto de los cielos, disponiendo con nítido relieve la conmovedora soledad de los Dolientes y la punzante elegancia de los dos Santos, en que todavía queda el recuerdo de las figuras del Palacio Schifanoia.

Pero la más auténtica índole del arte de Cossa, en contraste, a veces, entre sustancia moral y adornada apariencia de las cosas, se revela en el gran cuadro al temple, de 1474, para el Foro de los Mercaderes (lám. XVI), acaso la obra más fuerte del artista y la más densa de terrenal humanidad. La técnica misma del cuadro, casi monocromo, contribuye a acentuar la severa gravedad de los personajes, su rústica y dolorosa naturaleza, puesta de manifiesto en la inquietante agudeza del retrato. Una vez más, Cossa revela su pura vocación plástica en esta obra que, concebida en piedra y bronce, pudo servir de ejemplo, como observa Ortolani, a los escultores y, ante todo, a Niccolò Dell'Arca. Antiguos testimonios aseguran que Cossa fue también escultor, por lo que puede creerse que de su cincel salió la noble efigie sepulcral de Domenico Garganelli (muerto en 1478), que otrora estuvo en la capilla familiar en San Pedro, y actualmente, se conserva en el Museo Cívico de Bolonia: último trabajo del artista antes de que la muerte lo sorprendiese, pintando al fresco, con vigorosos escorzos, la bóveda de aquella famosa capilla de los Garganelli, hoy, por desgracia, irremisiblemente perdida para nosotros.

* *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX", después de las láminas de color.*

Índice de las ilustraciones

I - La Virgen con el Niño y ángeles (52 x 34 cm) - Washington, Galería Nacional, Col. S. H. Kress - *Se halla presente el clima de la cultura cortesana, en el que, como escribió Roberto Longhi, "el mejor espíritu de Cossa, tan afín a los más experimentales pintores toscanos, hay un fervor formal y cromático que recuerda a P. Uccello o a Giovanni di Francesco".*

II - La poda (detalle de la zona inferior del Mes de marzo) - Ferrara, Palacio Schifanoia - *Sobre la grieta rocosa, contra el frío cielo otoñal y las construcciones de ladrillos, un grupo de aldeanos se dedica a la poda, mientras a su lado pasa la nutrida cabalgata señorial. Son actitudes antiguas, casi rituales, que encuéntranse en un espacio de cristal.*

III - El halconero (detalle de la zona inferior del Mes de marzo) - Ferrara, Schifanoia - *La influencia de la pintura de Cosmè Tura se manifiesta en el caballero que sujeta el caballo encabritado: los pliegues del arnés se enroscan como si fuesen láminas metálicas y los extremos del manto revolotean, cortantes como las poderosas alas de un fabuloso dragón.*

IV - Mes de abril (conjunto) - Ferrara, Schifanoia - *El carro triunfal de Venus avanza sobre las aguas que cruzan el Jardín de Amor; debajo, los símbolos zodiacales se destacan en tersos volúmenes, con trazos más vibrantes, que recuerdan a Tura. En la zona inferior la narración de la jornada del Duque, dividida entre la corte y el entretenimiento de la caza.*

V - El jardín de amor (detalle de la zona superior del Mes de abril) - Ferrara, Schifanoia - *Se representa aquí el desafío de la flor: el clavel contiende con la rosa en el juego galante, cuyo premio es el joven galán; en torno, en el jardín consagrado a Venus, entre setos de granados y dulces aguas, en las cavidades de las rocas, los animales se entregan al amor.*

VI-VII - Las carreras del palio (detalle de la zona inferior del Mes de abril) - Ferrara, Schifanoia - *Vivo fragmento de vida ciudadana es este friso en el que el color y el minucioso análisis de las formas, como puestas de relieve por un escultor que se hubiera hecho miniaturista, juegan en los espacios que se hallan determinados por las arquitecturas.*

VIII - Borso gratifica al bufón Scocola (detalle de la zona inferior del Mes de abril) - Ferrara, Schifanoia - *Bajo el poderoso pórtico —recuerdo de Alberti—, se sitúa, espectador de la munificencia ducal, el grupo de cortesanos: parada de elegancias de una selectísima humanidad a la que la puntualización del retrato aparta de la abstracta cifra heráldica.*

IX - San Vicente Ferrer (1,53 m x 60 cm) - Londres, Galería Nacional - *Compartimiento central del políptico Griffoni, dejado incompleto por Cossa y terminado por Ercole Roberti. Aquí, el color es compacto y precioso como el de los esmaltes, y acentúa el carácter del paisaje rocalloso, sobre el cual se destaca bien la masa blanca y negra del Santo predicador.*

X-XI - Anunciación (1,37 m x 1,13 m) Dresde - Galería de Pintura - *Pintada para la iglesia boloñesa de la Observancia, es, con toda seguridad, la primera obra realizada por Cossa en esta ciudad. El maestro "resuelve el tradicional planteamiento de la Anunciación en una asombrosa coherencia tridimensional ayudada por la ilusión de la luz de primavera" (Longhi).*

XII - San Florián (79 x 56 cm) - Washington, Galería Nacional, Col. S. H. Kress - *Formaba parte del políptico Griffoni, conservado en otro tiempo en San Petronio de Bolonia. El santo caballero, que recuerda las impresionantes elegancias estenses y tiene remotas ascendencias del estilo paduano, se apoya, seguro, sobre el alféizar que marca el espacio.*

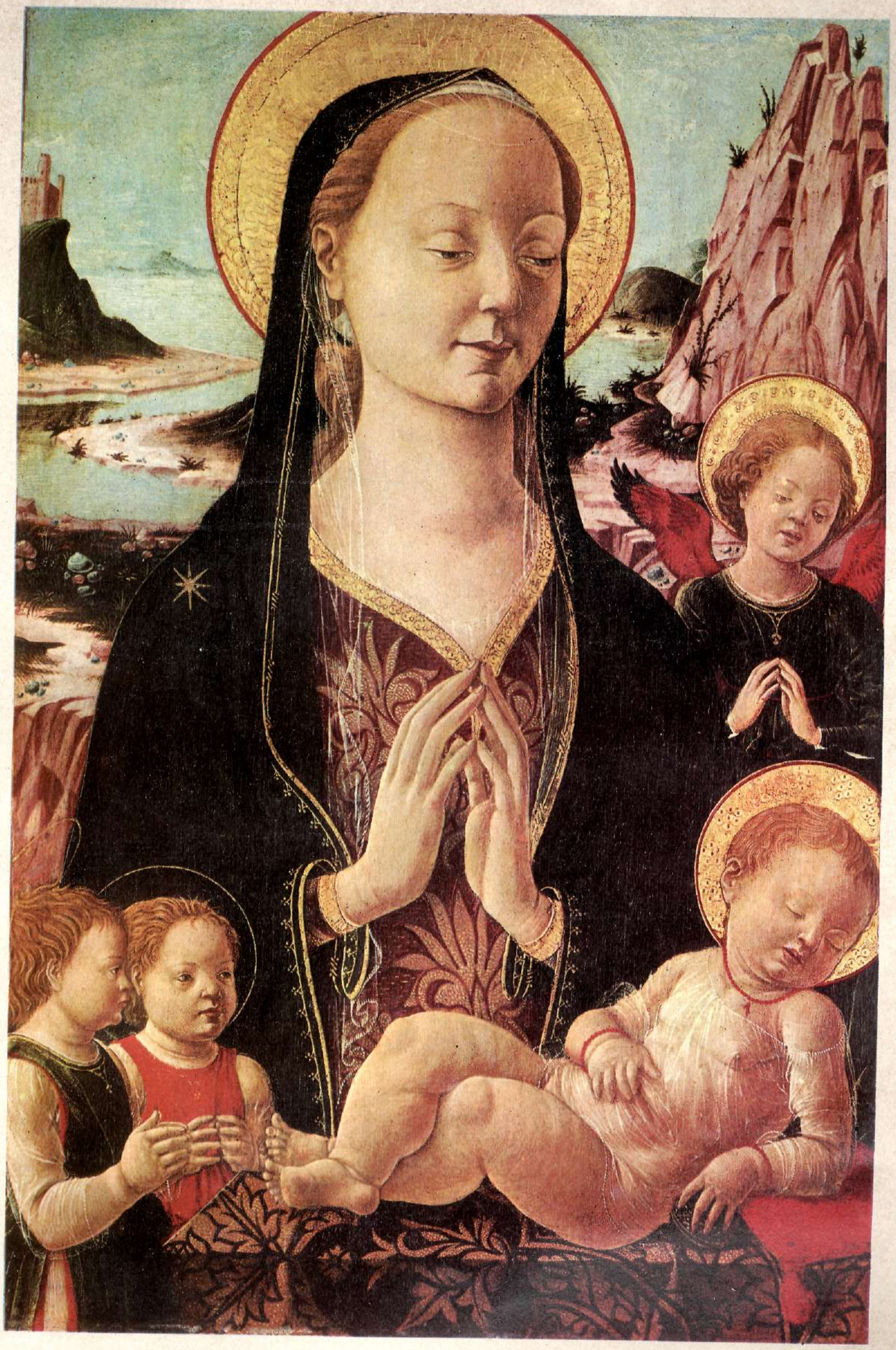
XIII - Santa Lucía (79 x 56 cm) - Washington, Galería Nacional, Col. Samuel H. Kress - *Sin lugar a dudas, es el "pendant" del San Florián. Hermana de las damas de Schifanoia, recuerda su clave estilística por el óvalo del rostro; pero en los párpados entrecerrados, en los pliegues del pañuelo y en la disposición de la figura hay una tensión más sugestiva.*

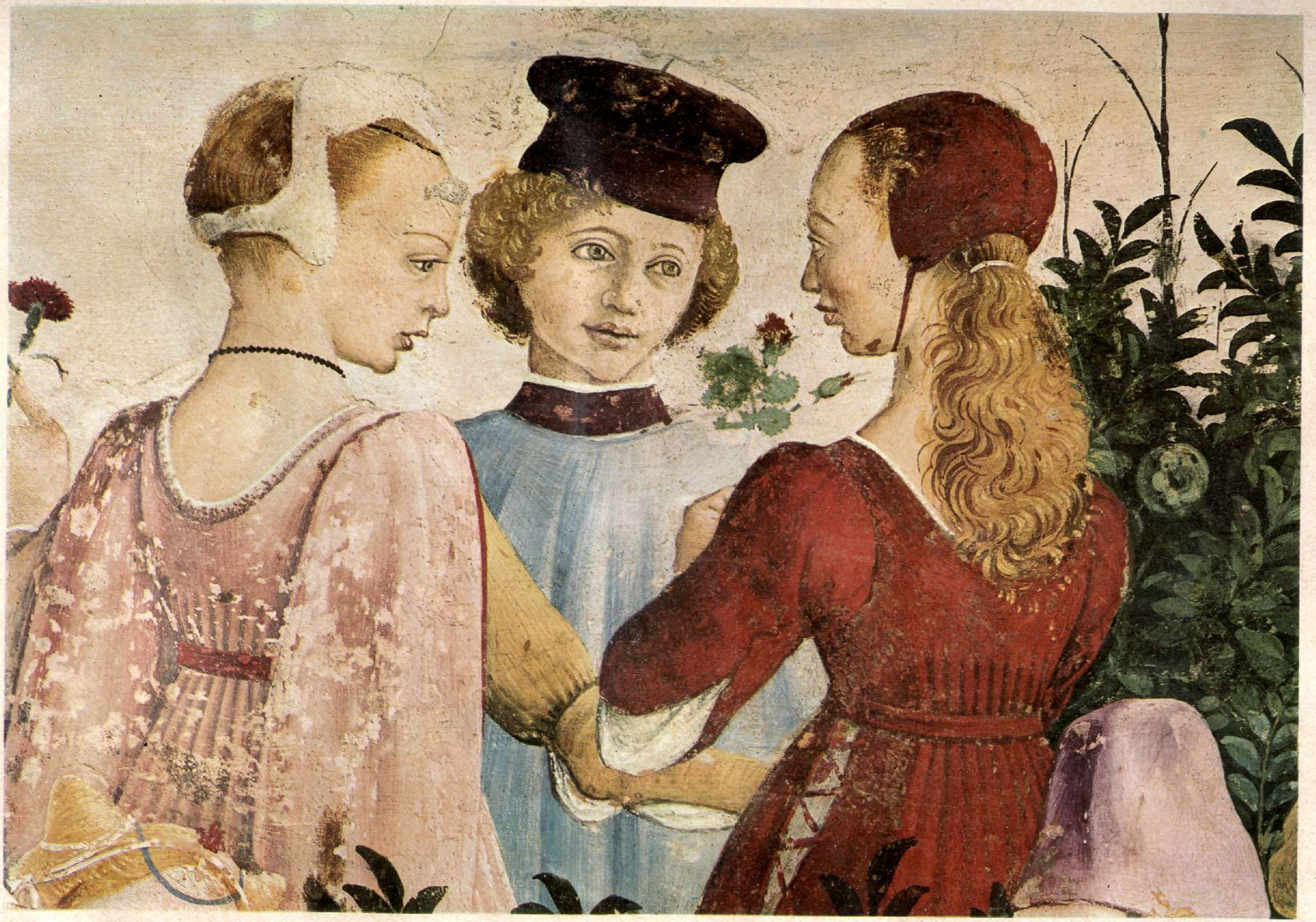
XIV - El Arcángel Gabriel (25 cm de diámetro) - Gazzada (Varese), Colección Cagnola - *Longhi ha atribuido este pequeño "tondo" al altar Griffoni, y señalado su colocación en la pilastra de la izquierda. El mismo crítico señalaba "la inteligencia arquitectónica con que los relieves de las alas unen la planta cuadrada de la figura con la esfera del vano ideal".*

XV - Virgen de la Anunciación (25 cm de diámetro) - Gazzada (Varese), Colección Cagnola - *Colocada frente al ángel en el gran políptico boloñés, repite su volumen vigoroso y su cristalina nitidez formal. Los elementos arquitectónicos que definen el espacio son del mismo radical clasicismo que se expresa románticamente en la citada tabla de Dresde (lám. X-XI).*

XVI - La Virgen entre San Petronio y San Juan Evangelista (227 x 266 cm) - Bolonia, Pinacoteca Nacional - *El vasto cuadro al temple, realizado en 1474, adornaba, en su origen, el altar del Foro de los Mercaderes, en Bolonia. La Virgen, se destaca en el vano del gran arco macizo, mientras los dos Santos, figuras muy realistas, se recogen en un huraño aislamiento.*

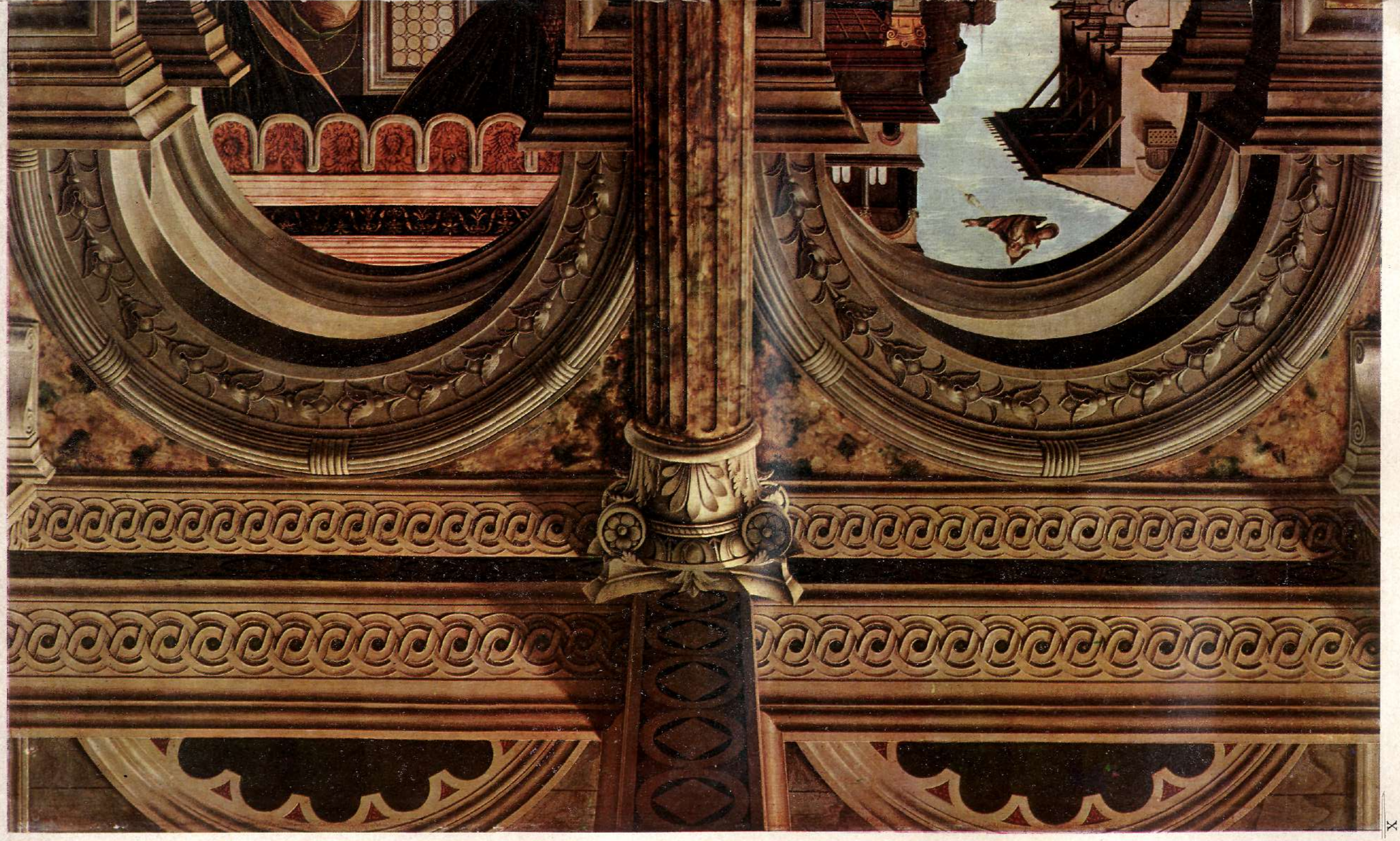
XVII - La tejedora (detalle de la zona superior del Mes de marzo, en la cubierta) - Ferrara, Schifanoia - *La jovencita, criada de la casa ducal, se entrega, absorta, a su trabajo. Su rostro grave, aparece encerrado entre las bandas de la cofia blanca. Esta figura forma parte de las que evocan las labores femeninas y que contrastan con las de los sapientes Doctores.*

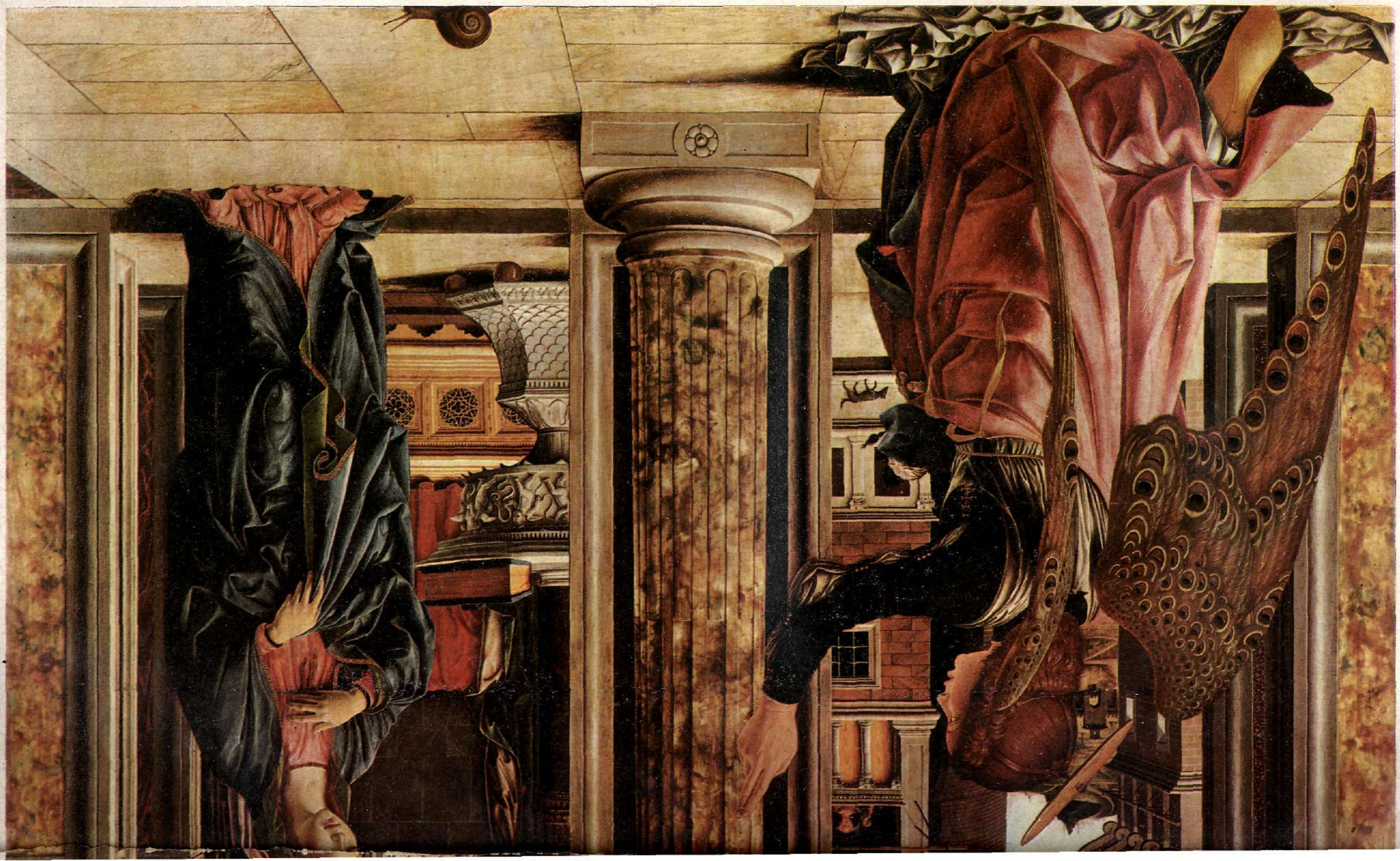




VI

IX





NO CIRCULANTE

EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR ERNESTO B. RODRÍGUEZ

Las antiguas ciudades tienen un Espíritu que nunca acaba por envejecer, porque sabe transformarse de tiempo en tiempo, sin perder, empero, el hilo de oro de su singularidad. Que ese Espíritu con su aura de colores y su palabra es algo cierto lo sabemos por las obras de los artistas-testigos, que en cualquier época supieron revelarlo. Para dar testimonio de esa mágica realidad se adelanta ahora hacia nosotros una de las más hermosas ciudades de Italia: Ferrara. Larga y compleja historia tiene Ferrara; desde el siglo XIII perteneció la ciudad a la famosa casa de los Este; a la desconcertante familia que osciló siempre entre la intriga y el crimen; la elegancia y el arte. Allí se vio el esplendor de la corte de Isabel de Este, marquesa de Mantua; y a los príncipes Lionello y Borso, elegantes y refinados. Todos ellos sabían conciliar las graves y problemáticas tareas de gobierno, con las visiones del arte, y para los accesos de melancolía tenían sus bufones, también artistas, como el caso de Gonnella, bufón del príncipe Borso, el cual, según Burckhardt, "podía desfigurar su rostro con los rasgos de otras personas y sabía remedar todos los dialectos de Italia". Belleza por un lado y refinamiento cruel por otro. En Ferrara se dan fuertemente esos opuestos: allí nació el terrible Savonarola, pero también allí vivieron dos grandes poetas: Ariosto y Tasso; la llama siniestra de la hoguera del monje fanático en contraste con la llama sublime de la poesía. Ferrara, ayer como hoy, invita a metafísicas aventuras, al delirio de místicas lejanías; ayer como hoy el Espíritu de la ciudad fascina al artista-testigo con la misma aura de sortilegios... Vamos a demostrar que el Espíritu de la ciudad de Ferrara existe; que no es un cuento de viejas; y lo vamos a demostrar con dos hechos concretos aunque muy separados entre sí en el tiempo —uno es del siglo XV y el otro del nuestro—. Veamos: cierto día del año 1915, en plena guerra europea, dos grandes pintores, audaces y visionarios, Giorgio de Chirico y Carlo Carrà, fueron "tomados" por ese antiguo Espíritu; y que esto fue así lo afirma indiscutiblemente el posterior surgimiento de una nueva tendencia llamada "pintura metafísica". ¿Cómo definir a grandes rasgos esa pintura? Son cuadros que muestran grandes espacios y muros de soledad; espacios habitados por personajes inmóviles o maniquíes remedando, de glacial manera, gestos humanos. Personajes y maniquíes penetrados por un silencio único, que los torna angustiosamente presentes y al mismo tiempo atemporales.

Ahora bien, el otro caso acontece a mediados del siglo XV. El pintor se llama Francisco del Cossa quien, como se sabe, junto con Cosimo Tura y Ercole Roberti forman el trío mayor de la pintura ferraresa. Por supuesto no toda la obra de Cossa está inspirada por el Espíritu que aludimos; no, en rigor hay una sola pintura en que el mágico mensaje se hace presente en plenitud; es el fresco denominado Mes de abril *(lám. IV, V, VI, VII y VIII), realizado para el palacio Schifanoia, suerte de gran morada contra el hastío del príncipe Borso de Ferrara. En ese fresco hay varios temas; mitológicos unos —la entrada triunfal de Venus—, sociales otros —*Borso gratifica al bufón Scocola *(lám. VIII), de un elegante realismo; o dulcemente poéticos como* El jardín de amor *(lám. V); todos ellos ponen de manifiesto la curiosa variedad imaginera del pintor, técnicamente, y a veces idealmente, influenciado por los flamencos, Mantegna y también por ese gran geómetra de la pintura que es Piero della Francesca. Con respecto a la influencia flamenca acotamos que la aparición de Venus en la obra está rodeada de una muy curiosa fantasía, que contrasta con el gentil naturalismo de las Tres Gracias; son afiladas rocas de extraño simbolismo habitadas por blancos conejos y que recuerdan aquellas otras rocas que el misterioso Bosco pintó en la parte superior del tema central de* El jardín de las delicias... *Bernardo Berenson afirma que es Piero della Francesca quien le enseña a Cossa la técnica de "sus anchos planos y sus calmas superficies. Gracias a él aprendió a redondear, a amplificar; practicó el relieve que Tura no había entrevisto. También es Piero quien le enseña el secreto de su luz difusa y le da la*

clave de su maestría en ese género; pero es asimismo y a su propio genio a quien debe su conocimiento supremo del movimiento". (Lo destacado es nuestro y veremos por qué.) En efecto, técnicamente considerada, la pintura de Cossa nos plantea de entrada el difícil problema de la composición pictórica. Como es obvio, componer es una operación del entendimiento y, tratándose del arte, del entendimiento sensible basado en el cálculo, el compás y la regla. Mas, ¿para la expresión artística basta con esa operación? Nosotros vemos que muchas pinturas están concebidas a la manera de un mosaico de temas; son obras ideadas más por artesanos que por artistas. La distinción es importante recalcarla, ya que les falta a esas obras aquella unidad plástica capaz de realizar con las diferentes imágenes de un cuadro una sola imagen esencial. Sólo así, y merced a ese enlace unificador —línea de fuerza—, la composición-mosaico se transforma en orgánica composición. Ahora bien, la apreciación anterior vale para las manifestaciones de la pintura en general, pero hay casos muy especiales en los cuales lo que hemos considerado defecto —la composición-mosaico— se revela, por el contrario, como virtud. Es lo que acontece con la obra de Francisco del Cossa. Observemos los grupos de figuras alegóricas o realistas que componen el Mes de abril, ¿no es cierto que ocupa cada uno de ellos una parcela del fresco sin comunicación aparente con el resto? Son pequeños cuadros que pueden aislarse perfectamente del gran cuadro y valen por sí mismos como obras autónomas, pero... misteriosamente aparecen unidos por una misma aura espiritual. Sí, aquel Espíritu que mencionamos al principio signa las figuras que animan Mes de abril; y muy especialmente a Las carreras del palio (lám. VI-VII). ¿No es cierto también que las figuras aparecen allí en un estado de trance, o embaídas, o alejadas del acontecimiento que les toca presenciar, y que las figuras que corren y los jinetes están fijados en una dura inmovilidad de friso? Si bien se mira, todo está detenido en un instante único. Berenson, por el contrario, estima que esa parte de la obra es realmente un prodigio de movilidad.

En fin, nosotros no ponemos tanto énfasis en el arabesco que señala Berenson, y sí, en cambio, en las instantáneas poses de maniquíes de los corredores; simbólicas poses de una carrera de sonámbulos; y el "vivo placer de la asamblea de espectadores" que señala Berenson, se transforma para nuestro sentir en una casi glacial ajenidad. Cada personaje vive perfectamente su propio mundo, está en su propio mundo, y podría ser aislado del resto si no participara de ese extraño encantamiento que es común a toda la obra.

Observemos con atención a las dos mujeres de perfil que aparecen en el ángulo superior izquierdo de Las carreras del palio. Irónicamente ellas ni aun están "colocadas" para ver el espectáculo como las otras figuras; sencillamente están fuera de él viviendo un trance hipnótico, semejante al que viven esas mujeres de la pintura metafísica de Chirico y Carrà. La mano que las pintó, así como el resto de las fantasmáticas figuras, especialmente las que coronan la parte superior del fresco, y las intermedias —las poses de estatuas del grave caballero de oscuro, el dorado niño y el verde jinete— es, sin duda, una mano que en Espíritu no está distante de los modernos pintores citados. Sí, aquel Espíritu que incitó en Ferrara, hacia 1915, a Giorgio de Chirico y Carlo Carrà, con sus perspectivas de asombro y figuras encantadas es el mismo que incita a Francisco del Cossa, en la misma Ferrara, a mediados del siglo XV.

Claro que los medios plásticos entre Francisco del Cossa, de Chirico y Carrà han cambiado tanto como se quiera, es decir, todo lo que va del siglo XV a nuestro tiempo. Pero lo cierto es que todos ellos están embargados por el Espíritu de la ciudad de Ferrara; Espíritu muy viejo y, sin embargo, siempre actual; dador de perspectivas alucinantes, habitadas por figuras en metafísica soledad; penetradas por un silencio único; por un silencio atemporal...

EDITORIAL CODEX S. A.

Bolívar 578 - Buenos Aires

PINACOTECA DE LOS GENIOS ® — La más grandiosa colección de arte del mundo. Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A., Bolívar 578, Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L., Milán, Italia; año 1964. © Copyright by Piccadilly Press and News Services International Corporation S. A., Montevideo, República Oriental del Uruguay; año 1965, para las versiones en castellano. Registrado como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº 1.659. Registro de la Propiedad Intelectual Nº 893.686